ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

38

Τισιανός

α'



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Τισιανὸς

Ο ΤΙΣΙΑΝΟΣ, ὅπως ἔχει ἐπικρατήσει νὰ λέγεται στὴν Ἑλλάδα, ὀνομαζόταν Τιτσιάνο Βετσέλλιο καὶ ἦταν γόνος μιᾶς παλιᾶς οἰκογένειας ἀπὸ τὸ Πιέβε ντὶ Καντόρε. Ὁ παπούς του, Κόντε Βετσέλλιο, συμβολαιογράφος καὶ νομοδιδάσκαλος, εἶχε ἀποκτήσει πολλὰ ἀξιώματα στὴ διοίκηση τῆς τοπικῆς κοινότητας. Εἶχε τρεῖς γιούς, ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τὸν Γκρεγκόριο, πατέρα τοῦ Τισιανοῦ, καὶ τὸν Ἀντόνιο, ποὺ ἐγγονός του ἦταν ὁ ζωγράφος Μάρκο (1545 - 1611). Πρῶτος γιὸς τοῦ Γκρεγκόριο ἦταν ὁ Φραντσέσκο· μετὰ γεννήθηκε ὁ Τισιανὸς (Τιτσιάνο), τὸ 1477, σύμφωνα μὲ μιὰ παράδοση ποὺ ἐπιβεβαιώνει ὁ Τιτσιανέλλο (1622) καὶ ποὺ παραδέχεται ὁ Ριντόλφι (1648). Ὡστόσο, ἀπὸ ἕνα γράμμα ποὺ ἔστειλε ὁ Τισιανὸς στὸ Φίλιππο Β' ζητώντας νὰ πληρωθῆ γιὰ ζωγραφικά του ἔργα, προκύπτει μιὰ χρονολογία προγενέστερη κατὰ ἕνα χρόνο. Ἄλλες ἀξιόπιστες πηγές, ὅπως ὁ Ντόλτσε (1557) καὶ ὁ Βαζάρι (1568), ὑπολογίζουν ὅτι ὁ Τισιανὸς γεννήθηκε ἀνάμεσα στὰ 1488 καὶ 1490. Αὐτὴ ἡ χρονολόγηση εἶναι ἀσφαλῶς ἡ πιὸ παραδεκτή, κυρίως σὲ σχέση μὲ τὴν ἐξέλιξη τῆς τεχνοτροπίας του.

Σύμφωνα μὲ τὸν Ντόλτσε ὁ πατέρας του ἔστειλε τὸν Τισιανὸ στὰ ἐννέα του χρόνια στὴ Βενετία κοντὰ σ' ἕναν ἀδελφό του, ποὺ τὸν ἔβαλε στὸ ἐργαστήριο τοῦ Σεμπαστιάνο Τσουκκάτο κι ἔπειτα στοῦ Τζεντίλε Μπελλίνι. Ἐκεῖ, μετὰ τὴ γνωριμία του μὲ τὸν Τζιοβάννι Μπελλίνι, ὁ Τισιανὸς θὰ πλησίασε τὸν Τζιορτζιόνε· τὸ 1508 οἱ δυὸ ζωγράφοι ἔκαναν μαζὶ τὶς τοιχογραφίες στὴν Ἀποθήκη τῶν Γερμανῶν στὸ Ριάλτο. Στὶς 23 Ἀπριλίου τοῦ 1511 ὁ Τισιανὸς ἀρχίζει τὶς τοιχογραφίες τῆς «Σχολῆς τοῦ Ἁγίου» στὴν Πάδοva, μὲ θέματα ἀπ' τὴ ζωὴ τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου. Μετὰ δυὸ χρόνια ἀρνεῖται τὴν πρόσκληση τοῦ Πιέτρο Μπέμπο νὰ πάη στὴ Ρώμη σὰ ζωγράφος τῆς παπικῆς αὐλῆς. Τὸν ἴδιο χρόνο ἀσχολεῖται μὲ τὸ νὰ ζωγραφίζη μιὰ Μάχη γιὰ τὴν Αἴθουσα τοῦ Μεγάλου Συμβουλίου στὸ Παλάτι τῶν Δόγηδων, χωρὶς ἀμοιβή· τοῦ πλήρωναν μόνο δυὸ βοηθοὺς καὶ τὰ ἔξοδά του. Ταυτόχρονα ζητᾶ νὰ διοριστῆ μεσίτης στὴν Ἀποθήκη τῶν Γερμανῶν (στὴ Γερμανικὴ Ἐμπορικὴ Ἀντιπροσωπεία, θὰ λέγαμε σήμερα). Ἡ θέση αὐτὴ τοῦ παραχωρεῖται τὸ 1517, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι· ἐκεῖ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ φορολογικὴ ἀπαλλαγή, ὁ καλλιτέχνης ἔπαιρνε ἕνα ἐπίδομα ἑκατὸ δουκάτων τὸ χρόνο καὶ εἰκοσιπέντε δουκάτα γιὰ κάθε προσωπογραφία Δόγη ποὺ θὰ ἔμπαινε στὴν Αἴθουσα τοῦ Μεγάλου Συμβουλίου.

Τὸ 1516 ὁ Τισιανὸς σχετίζεται μὲ τὸν Ἀλφόνσο Α' ντ' Ἔστε, δούκα τῆς Φερράρας· τὸ 1523 μὲ τὸν Φεντερίκο Γκοντσάγκα, μαρκήσιο τῆς Μάντουας. Πηγαίνει συχνὰ στὴ Φερράρα καὶ στὴ Μάντουα, ὅπου γνωρίζει τὸν Τζούλιο Ρομάνο. Τὸ 1525 παντρεύεται τὴν Τσετσίλια, ποὺ ζοῦσε μαζί της ἀπὸ καιρὸ καὶ ποὺ τοῦ εἶχε δώσει κιόλας δυὸ γιούς, τὸν Πομπόνιο καὶ τὸν Ὀράτσιο.

Ὁ Τισιανὸς συναντᾶ γιὰ πρώτη φορὰ τὸν Κάρολο Ε' (Κουΐντο) στὴ Βολωνία, ὅπου ἔμεινε ἀπὸ τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1529 ὡς τὸ Μάρτιο τοῦ 1530, μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς στέψης, καὶ γιὰ δεύτερη φορά, πάλι στὴ Βολωνία, τὸ 1533. Τότε ὁ Κάρολος Ε' τὸν ὀνόμασε Κόμητα Παλατίνο καὶ Ἱππότη τοῦ Χρυσοῦ Πτερνιστῆρος (μὲ ἐπιχορήγηση τριάντα δουκάτων τὸ χρόνο).

Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὸν Τισιανὸ καὶ τὸν Φραντσέσκο Μαρία ντέλλα Ρόβερε, δούκα τοῦ Οὐρμπίνο καὶ στρατηγὸ τῆς Γαληνότατης Δημοκρατίας, ἄρχισαν τὸ 1532. Ταυτόχρονα στὴ Βενετία γινόταν ὅλο καὶ πιὸ στενὴ ἡ φιλία ἀνάμεσα στὸν Τισιανό, τὸν Σανσοβίνο καὶ τὸν Ἀρετίνο, τόσο πού, κατὰ τὴν κοινὴ γνώμη, ἔπαιρνε χαρακτήρα τριανδρίας. Στὴν περίοδο αὐτὴ ὁ Τισιανὸς εἶχε ἀναλάβει τὸ ρόλο τοῦ πρωταγωνιστῆ στὸ καλλιτεχνικὸ περιβάλλον τῆς Βενετίας καὶ εἶχε ἐπιβληθῆ σὰν ἐπίσημος προσωπογράφος τῶν πιὸ μεγάλων αὐλῶν τῆς βόρειας Ἰταλίας, ἀκόμα καὶ τοῦ αὐτοκράτορα Κάρολου Ε'.

Ἀπὸ τὸ 1539 ὁ Ἀρετίνο εἶχε βάλει τὰ δυνατά του γιὰ νὰ ἐπιτύχη νὰ προσκαλέσουν τὸν Τισιανὸ νὰ ζωγραφίση τὶς προσωπογραφίες τῶν δουκῶν Φαρνέζε. Τὸ 1543 ὁ Τισιανὸς ζωγραφίζει στὸ Μπουσσέτο τὸν Παῦλο Γ', ποὺ εἶχε ἔρθει στὴν Αἰμιλία γιὰ νὰ συναντήση τὸν Κάρολο Ε'. Οἱ Φαρνέζε ἔδειξαν μεγάλη ἐπιθυμία νὰ φέρουν τὸν Τισιανὸ στὴ Ρώμη· τοῦ πρόσφεραν ἐκκλησιαστικὰ προνόμια γιὰ τὸ γιό του Πομπόνιο καὶ τὸ ἀξίωμα νὰ σφραγίζη τὰ ἐπίσημα ἔγγραφα μὲ τὴν παπικὴ σφραγίδα.

Τὸ φθινόπωρο τοῦ 1545 ὁ Τισιανὸς τὸ ἀποφάσισε καὶ στὶς 15 Ὀκτωβρίου ἔφτασε στὴ Ρώμη, ὅπου ἔγινε δεκτὸς μὲ μεγάλες τιμὲς ἀπὸ τοὺς καρδινάλιους Ἀλεσσάντρο Φαρνέζε καὶ Πιέτρο Μπέμπο. Ὁ Τισιανὸς ἔμεινε στὸ Βατικανό· δέχτηκε μάλιστα τὴν ἐπίσκεψη τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου καὶ εἶχε γιὰ ξεναγὸ τὸν Βαζάρι. Τὸ ταξίδι στὴ Ρώμη δὲν ἦταν γιὰ τὸν Τισιανὸ περίπατος ἀναψυχῆς: ἐπισκέφτηκε μνημεῖα καὶ ἔργα τέχνης, ἔδειξε ἐνθουσιασμὸ γιὰ τὴν κλασικὴ τέχνη καὶ ἐργάστηκε ἀκούραστα. Ἀλλὰ ἡ ἀντίδραση τοῦ καλλιτεχνικοῦ περιβάλλοντος τῆς Ρώμης στὴν ἐπίσκεψή του ἦταν ἀρνητική, ὅπως γράφει ὁ ἴδιος ὁ Βαζάρι σχολιάζοντας τὴν κριτικὴ τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου γιὰ τοὺς χρωματικοὺς τρόπους τοῦ Τισιανοῦ. Μετὰ τὴν ἐπίσημη πολιτογράφησή του στὴ Ρώμη, ὁ Τισιανὸς γύρισε στὴ Βενετία, περνώντας ἀπὸ τὴ Φλωρεντία, ὅπου προσφέρθηκε, μάταια ὅπως φαίνεται, νὰ κάνη τὴν προσωπογραφία τοῦ δούκα Κόζιμο· ἴσως πῆγε μέχρι τὴν Πλακεντία γιὰ νὰ κάνη τὸ πορτραῖτο τοῦ δούκα Πιὲρ Λουΐτζι Φαρνέζε. Ἡ φήμη του σὰν προσωπογράφου ἦταν τόσο μεγάλη, ὥστε τὸ 1547 τὸν κάλεσε ὁ Κάρολος Ε' νὰ πάη στὴν Αὐγούστα, ὅπου τὸν ἑπόμενο

RODOLFO PALLUCCHINI

Τισιανὸς



1

χρόνο θὰ συγκεντρώνονταν οἱ ἄρχοντες τῆς Ἁγίας Ρωμαϊκῆς Αὐτοκρατορίας.

Μετὰ τὴ μάχη τοῦ Μύλμπεργκ (1547), ὅπου οἱ Προτεστάντες διαλύθηκαν, καὶ τὴν κατάκτηση ὅλων τῶν πολιτειῶν τῆς νότιας καὶ τῆς κεντρικῆς Γερμανίας, ἡ δύναμη τοῦ Κάρολου Ε' αὐξήθηκε. Ὁ Τισιανός, ἂν καὶ εἶχε δεχτῆ τὰ παπικὰ ἀξιώματα, κατάλαβε ὅτι ὁ Κάρολος Ε' ἦταν ὁ πιὸ ἰσχυρὸς καὶ δὲν ἀρνήθηκε τὴν πρόσκληση. Στὴν Αὐγούστα, ὅπου ἔμεινε ὡς τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1548, ὁ Τισιανός, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα καὶ τοὺς αἰχμαλώτους του, ζωγράφισε καὶ πολλὰ ἄλλα πρόσωπα — ἄντρες καὶ γυναῖκες — ποὺ εἶχαν συγκεντρωθῆ στὴν αὐλή. Μαζί του εἶχε φέρει καὶ τὸ γιό του Ὁράτσιο, τὸ συγγενῆ του Τσέζαρε Βετσέλλιο καὶ τὸν Λαμπέρτο Σούστρις. Μόνο ἡ ὀργάνωση ἑνὸς τέτοιου ἐργαστηρίου μπορεῖ νὰ ἐξηγήση τὴν ὅλο καὶ πιὸ ἐντατικὴ ἀπασχόληση τοῦ Τισιανοῦ στὴν Αὐγούστα μὲ τὶς προσωπογραφίες.

Ἐπιστρέφοντας στὴ Βενετία ὁ Τισιανὸς συνεχίζει νὰ δουλεύῃ τὸ Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου, *ποὺ τελείωσε κατὰ τὸ 1558. Τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1548 ὁ καλλιτέχνης πηγαίνει στὸ Μιλάνο γιὰ νὰ κάνῃ τὴν προσωπογραφία τοῦ πρίγκιπα Φιλίππου, ποὺ εἶχε ἔρθει ἀπὸ τὸ Βαλλαντολίντ.*

Ὁ Κάρολος Ε' προσκαλεῖ ἄλλη μιὰ φορὰ τὸν Τισιανὸ στὴν Αὐγούστα, ὅπου τὸν Ἰούλιο τοῦ 1550 εἶχε συγκαλέσει τὴ Δίαιτα καὶ τὸ Νοέμβριο ὅλα τὰ μέλη τῆς οἰκογένειάς του. Ὁ αὐτοκράτορας ἤθελε ἀπὸ τὸ ζωγράφο μιὰ προσωπογραφία τοῦ πρίγκιπα Φιλίππου (σήμερα στὸ Μουσεῖο τοῦ Πράντο)· δὲν ἔμεινε ὅμως εὐχαριστημένος ἀπὸ τὸ ἔργο.

Γύρω στὸ Μάιο τοῦ 1551 ὁ Τισιανὸς γύρισε στὴ Βενετία, ὅπου ἔζησε μιὰ ζωὴ ὁλοένα καὶ πιὸ μοναχικὴ (εἰδικὰ μετὰ τὸ θάνατο τοῦ φίλου του Πιέτρο Ἀρετίνο, τὸ 1556). Ὁ πρίγκιπας Φίλιππος, ποὺ διαδέχτηκε τὸν Κάρολο Ε' (Φίλιππος Β'), γοητεύτηκε ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ παράγγειλε διάφορα ἔργα, μερικὰ μὲ θρησκευτικὸ χαρακτῆρα, ἀλλὰ τὰ περισσότερα μὲ μυθολογικό, ποὺ ὁ ζωγράφος τὰ ὀνόμαζε «ποιήματα». Σὲ ἕνα γράμμα του τῆς 22 Δεκεμβρίου στὸ γραμματέα τοῦ Φίλιππου Β' ὁ Τισιανὸς κάνει τὸν κατάλογο ὅλων τῶν ἔργων ποὺ εἶχε στείλει στὸν αὐτοκράτορα, ζητώντας τὴν πληρωμή του. Ἡ κακὴ συμπεριφορὰ τοῦ γιοῦ του Πομπόνιο ἀναγκάζει τὸν Τισιανὸ νὰ τοῦ ἀφαιρέσῃ τὸ ἀξίωμα τοῦ ἐφημερίου τοῦ Μέντολε (1554) καὶ νὰ τὸ δώσῃ σ' ἕναν ἀνιψιό του· μετὰ ἀπὸ τρία χρόνια συμφιλιώνεται μὲ τὸ γιό του, ὁπότε πετυχαίνει νὰ τοῦ δοθῆ μιὰ ἄλλη θέση. Γιὰ ἕνα διάστημα ἀσχολεῖται μὲ τὸ ξυλεμπόριο μαζὶ μὲ τὸ γιό του Ὁράτσιο.

Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1564 ὁ ζωγράφος πηγαίνει στὴν Μπρέσσια γιὰ τὸ συμβόλαιο τὸ σχετικὸ μὲ τὴ διακόσμηση ὁρισμένων τμημάτων τῆς ὀροφῆς τοῦ Δημαρχείου τῆς πόλης· τὸ 1565 πηγαίνει στὸ Πιέβε ντὶ Καντόρε, γιὰ νὰ ἐπιβλέψῃ τὴ διακόσμηση τῆς ἀψίδας τῆς ἐκκλησίας. Τὸ Μάιο τοῦ 1566, ὅταν ὁ Βαζάρι ἐπισκέφτηκε τὴ Βενετία, εἶδε τὸν Τισιανὸ στὸ σπίτι του στὸ Μπίρρι καὶ τὸν παρακολούθησε καθὼς δούλευε διάφορα ἔργα. Ὁ Τισιανὸς ἔγραψε πολλὲς φορὲς στὸ Φίλιππο Β' ζητώντας τὴν ἀμοιβὴ γιὰ τὰ ἔργα του· τὸ τελευταῖο του γράμμα χρονολογεῖται τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1576. Στὶς 27 Αὐγούστου ὁ ζωγράφος πέθανε στὴ Βενετία ἀπὸ πανούκλα (ἦταν ἡ ἐποχὴ τῆς φοβερῆς ἐπιδημίας). Ἡ Γερουσία διέταξε κι ἔγινε ἐπίσημη ταφὴ τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη στὴν ἐκκλησία τῶν Φραγκισκανῶν Σάντα Μαρία Γκλοριόζα ντέι Φράρι.

Μιὰ ζωγραφικὴ ποὺ ἔχει «ἐκπληκτικὴ ἀλήθεια, ἱκανὴ νὰ πῆ τὰ πάντα»

(Γκαῖτε)

ΕΛΑΧΙΣΤΑ ὀφείλει ὁ Τισιανὸς στὸν πρῶτο του δάσκαλο, τὸν Σεμπαστιάνο Τσουκκάτο. Πολὺ πιὸ σημαντικὴ ἦταν ἡ μαθητεία του κοντὰ στὸν Τζεντίλε Μπελλίνι (ποὺ πέθανε τοὺς πρώτους μῆνες τοῦ 1507) καὶ τὸν Τζιοβάννι Μπελλίνι. Τὴν ἐποχὴ ποὺ καλοῦν τὸν Τισιανὸ μαζὶ μὲ τὸν Τζιορτζιόνε γιὰ τὴν τοιχογράφηση τῆς 'Αποθήκης τῶν Γερμανῶν, μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς ὅτι ἡ διαμόρφωσή του προσδιορίζεται ἱστορικά, ἀκόμα κι ἂν δὲν μποροῦμε νὰ τὴν κρίνουμε παρὰ ἀπὸ ὁρισμένα χαρακτικὰ ἔργα. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁ ἀληθινὸς δάσκαλος τοῦ Τισιανοῦ ἦταν ὁ Τζιορτζιόνε. Ὁ νεαρὸς ἀπὸ τὸ Καντόρε κατάλαβε ἀμέσως τὴ σημασία τῆς μεταρρύθμισης τῶν χρωματικῶν τόνων τοῦ Τζιορτζιόνε, τῆς διαδικασίας τῆς ἀπελευθέρωσης τοῦ χρώματος, ποὺ διαμορφώνεται μέσα στὸ φῶς, ἀπὸ κάθε λειτουργία σχετικὴ μὲ τὸ σχέδιο. Ἔτσι, ἐνῶ εἶναι πιθανὸ ὅτι ὁ Τισιανὸς ἔκανε τὸν ἀφιερωματικὸ πίνακα τῆς Ἁγίας Τράπεζας μὲ τὸν *Πάπα 'Αλέξανδρο ΣΤ' ποὺ παρουσιάζει στὸν Ἅγιο Πέτρο τὸν 'Επίσκοπο Πεζάρο* ('Αμβέρσα, Βασιλικὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν) πρὶν ἀκόμα ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῆς 'Αποθήκης τῶν Γερμανῶν, στὴν *Ἔνθρονη Παναγία μὲ τὸ Βρέφος ἀνάμεσα στὸν Ἅγιο 'Αντώνιο καὶ τὸν Ἅγιο Ρόκκο* τοῦ Μουσείου τοῦ Πράντο φαίνεται ὅτι βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν ἄμεση γοητεία τοῦ Τζιορτζιόνε. Ἡ σκηνὴ ξετυλίγεται μὲ ἁπαλότητα καὶ ἐπισημότητα, μὲ ἀργὸ ρυθμό, καὶ οἱ μορφὲς περιβάλλονται ἀπὸ μιὰ σκοτεινὴ γραμμή, ποὺ τὶς κάνει νὰ ξεχωρίζουν μὲ ἀκρίβεια ἀπὸ τὸ βάθος. Στὴν *Εὐρυδίκη* (Μπέργκαμο, 'Ακαδημία Καρράρα) καὶ στὸν *'Ενδυμίωνα* (Μέριον, Πεννσυλβανία, Ἵδρυμα Μπάρνες) διαγράφεται μὲ μεγαλύτερη ἔνταση ἡ προσωπικότητα τοῦ Τισιανοῦ, ἀκόμα καὶ στὴν ἀντιμετώπιση τοῦ τοπίου.

Ο ΤΙΣΙΑΝΟΣ διακρίνεται ἀπὸ πολὺ νέος καὶ σὰν προσωπογράφος· μιὰ ὁμάδα ἀπὸ προσωπογραφίες, ἀνάμεσά τους καὶ ὁ *'Αριστοκράτης μὲ τὸ χέρι στὸ βιβλίο* (Οὐάσιγκτον, 'Εθνικὴ Πινακοθήκη, κληροδότημα Κρές), ἡ λεγόμενη *Σλαύα* καθὼς καὶ ὁ λεγόμενος *'Αριόστο* (Λονδίνο, 'Εθνικὴ Πινακοθήκη), μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν ἀνάμεσα στὴν πρώτη καὶ τὴ δεύτερη δεκαετία τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα. Σ' αὐτὲς ὁ Τισιανὸς τείνει νὰ χαρακτηρίση τὸ πρόσωπο συλλαμβάνοντάς το ὄχι μόνο στὴ φυσικὴ ἀλλὰ καὶ στὴν ἠθικὴ του ὑπόσταση. Καὶ σ' αὐτὸ τὸ πεδίο ἡ προσωπικότητα τοῦ Τισιανοῦ ἐπιβάλλεται σταδιακά, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ στοχαστικὸ καὶ παθητικὸ πνεῦμα τῶν προσωπογραφιῶν τοῦ Τζιορτζιόνε, ποὺ ὅμως ἐξακολουθεῖ νὰ τὸν ἐπηρεάζη. Στὴ *Σωσάννα* (Γλασκώβη, Corporation Galleries) ἡ ἀντίδρασή του στὸ πνεῦμα τοῦ Τζιορτζιόνε γίνεται πιὸ ἔντονη: ἡ ψυχολογικὴ στιγμὴ τοῦ διαλόγου ἀνάμεσα στὴν πρωταγωνίστρια καὶ στὸ Δανιὴλ ἀποδίδεται μὲ δραματικὴ ἔμφαση. Αὐτὴ ἡ ἀντίδραση κορυφώνεται στὶς τοιχογραφίες τῆς Σχολῆς τοῦ Ἁγίου ['Αντωνίου] στὴν Πάδουα, τοῦ 1511. 'Ενῶ ὁ Γκαῖτε (1786) εἶδε ὅτι σ' αὐτὲς «ὑπάρχει ἐκπληκτικὴ ἀλήθεια, ἱκανὴ νὰ πῆ τὰ πάντα», ὁ Λόνγκι (1946) στὸν καιρό μας μίλησε γιὰ τὴ μεγάλη τους καλλιτεχνικὴ ἀξία, χαρακτηρίζοντάς τις σὰν ἔργα ἑνὸς «σύγχρονου Πιέρο [ντέλλα Φραντσέσκα] ὅπου, στὴν ἀντίθεση τῆς μάζας τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς, ἡ σκιὰ μετατρέπεται σὲ τόνο καὶ μετατίθεται στὸ πραγματικὸ ἐπίπεδο τοῦ χρώματος· χωρὶς δηλαδὴ πλαστικὴ μεταπήδηση, χωρὶς φωτοσκίαση, χωρὶς αποχρώσεις, τοποθετεῖται σὲ ἕνα πετυχημένο χρωματικὸ σύνολο...» Στὸ *Θαῦμα τοῦ νεογέννητου*, τὸ ἐπεισόδιο ὅπου ὁ Ἅγιος 'Αντώνιος δίνει φωνὴ σ' ἕνα νεογέννητο γιὰ νὰ ἀπαλλάξη τὴ μητέρα

του ἀπὸ τὴν κατηγορία τῆς μοιχείας, ἡ χρωματικὴ φόρμα διευρύνεται σὲ συνεχῆ σύνολα, δημιουργώντας μιὰ σύνθεση στὸ χῶρο ἀνάλογη μὲ τῆς *Σωσάννας*. Τὸ θαῦμα ἀπεικονίζεται μὲ μιὰ νέα φυσικότητα καὶ ἡ λαμπερὴ φόρμα τοῦ Τισιανοῦ ἐναρμονίζεται μὲ τὴν πιεστικὴ πληρότητα τοῦ αἰσθήματος τοῦ ἀφηγητῆ. Στὸ προσχέδιο γιὰ τὴν τοιχογραφία μὲ τὸ *Ζηλιάρη σύζυγο ποὺ μαχαιρώνει τὴ γυναίκα του* (Παρίσι, Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν) δὲ διακρίνεται μόνο ἡ ἀγωνία τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἀποδώση τὴ δράση ποὺ περιέχεται στὴν κίνηση, ἀλλὰ καὶ ἡ στυλιστικὴ ἀνάγκη νὰ ἐκφράση μιὰ ἰδιαίτερη ἀτμοσφαιρικὴ δόνηση. Στὴν ξυλογραφία μὲ τὸ *Θρίαμβο τῆς Πίστης* ὁ Τισιανὸς φαίνεται νὰ ἀντλῆ ἄφθονα μορφικὰ στοιχεῖα καὶ ἔμπνευση ὄχι μόνο ἀπὸ τὸν Μαντένια καὶ τὸν Ντύρερ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο καὶ τὸν Ραφαήλ· ὅλα αὐτὰ μεταγράφονται μὲ μιὰ ἰδιαίτερη εὐαισθησία, μὲ μιὰ παραστατικὴ ἀποτελεσματικότητα ποὺ δὲν εἶναι καθόλου κοινή.

Στὴ βενετσιάνικη ζωγραφικὴ ἐμφανίζεται μιὰ καινούρια κατάσταση μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Τζιορτζιόνε (Ὀκτώβριος τοῦ 1510). Ὁ Τισιανὸς συναισθάνεται (ἰδιαίτερα μετὰ τὴν ἀναχώρηση τοῦ Σεμπαστιάνο ντὲλ Πιόμπο γιὰ τὴ Ρώμη) ὅτι εἶναι ὁ μόνος ἄξιος τῆς κληρονομιᾶς τοῦ δασκάλου· ὅπως μαρτυρεῖ ὁ Μικιέλ, τελειώνει μερικὰ ἔργα ποὺ ὁ Τζιορτζιόνε δὲν εἶχε προλάβει νὰ τὰ τελειώση, ἀνάμεσά τους καὶ τὴν *Ἀγροτικὴ Συμφωνία* τοῦ Λούβρου. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ γοητεία αὐτοῦ τοῦ πίνακα ὀφείλεται κατεξοχὴν στὸν Τζιορτζιόνε, ἀλλὰ ὁρισμένες λεπτομέρειες ἀνήκουν φανερὰ στὸ ζωγραφικὸ κλίμα τοῦ Τισιανοῦ.

Σ' ΕΝΑ ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα ποὺ ζωγράφισε ὁ Τισιανὸς μετὰ τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὴν Πάδουα, τὴν εἰκόνα μὲ τὸν *Ἅγιο Μάρκο καὶ τέσσερεις Ἁγίους* γιὰ τὴν ἐκκλησία Σάντα Μαρία ντέλλα Σαλοῦτε στὴ Βενετία, ὁ Βαζάρι, ἀναγνωρίζοντας τὴν ἐπίδραση τοῦ Τζιορτζιόνε, σημείωσε ὅτι οἱ Ἅγιοι αὐτοὶ εἶναι «προσωπογραφίες ἐκ τοῦ φυσικοῦ, καμωμένες μὲ λάδι, μὲ πολὺ μεγάλη ἱκανότητα». Τὸ *Μὴ μοῦ ἅπτου* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη) συνδέεται μὲ τὴν *Ἀγροτικὴ Συμφωνία,* κυρίως στὴν τονικὴ ἀντίληψη τοῦ τοπίου, ποὺ ἔχει μεγάλο ζωγραφικὸ πλοῦτο. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο τὸ πνεῦμα τοῦ Τζιορτζιόνε φτερουγίζει ζωντανὸ κι ἐπίμονο, ἀκριβῶς γιατὶ ὁ Τισιανὸς ἤξερε πῶς νὰ δέση τὴν ψυχολογικὴ στιγμὴ τῆς δράσης μὲ τὴ βαθιὰ πνοὴ τῆς φύσης. Καὶ γιὰ τὸ *Χριστὸ ποὺ φέρει τὸ Σταυρὸ* τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ρόκκου καὶ γιὰ τὴ *Συμφωνία (ἢ Κοντσέρτο)* τοῦ Μουσείου Πίττι ἀναφέρθηκε στὸ παρελθὸν τὸ ὄνομα τοῦ Τζιορτζιόνε· πρόκειται ὅμως πάντα γιὰ ἔργα ποὺ ἔχουν τὸν πνευματικὸ χαρακτήρα τοῦ Τζιορτζιόνε, ἀλλὰ εἶναι ζωγραφισμένα μὲ τὴν ἐντονώτερη τονικότητα ποὺ χαρακτηρίζει τὸν Τισιανό.

Μὲ τὴ *Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ* (Ρώμη, Πινακοθήκη τοῦ Καπιτωλίου), τὴν *Ἱερὴ Συνομιλία* τῆς συλλογῆς Μπάλμπι (Γένουα) καὶ τὴ *Σαλώμη* τῆς συλλογῆς Ντόρια (Ρώμη) ἡ καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα τοῦ Τισιανοῦ ἀποκτᾶ ἕναν ἰδιαίτερο χαρακτήρα: ποτισμένη ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ Τζιορτζιόνε, προβάλλει τὸ δικό της ἔντονο κλασικισμό, ὄχι σὰν ἀφηρημένη ἀναζήτηση, ἀλλὰ σὰν ἐπίμονη προσήλωση σὲ μιὰ ἰσορροπία ἀνάμεσα στὴ λογικὴ καὶ στὸ αἴσθημα πραγματικὰ ἀναγεννησιακή. Ζωογονημένη ἀπὸ μιὰ βαθιὰ πνοὴ καὶ μιὰ ἀπολλώνια ἠρεμία, ἡ εἰκονογραφία τοῦ Τισιανοῦ ἀποκτᾶ προοδευτικὰ τὰ χρόνια αὐτὰ μιὰ ἁρμονικὴ ὀμορφιά· πλατεῖς καὶ ἐπίσημοι μορφοπλαστικοὶ ρυθμοὶ διαπλάθονται μὲ πλούσιο χρῶμα γεμάτο φωτεινὲς δονήσεις. Συνθέσεις μὲ ἔντονο χρωματικὸ κλασικισμό, ὅπως ἡ *Σαλώμη* τῆς συλλογῆς Ντόρια (Ρώμη), ἡ *Φλόρα* (Οὐφφίτσι) καὶ ἡ *Ὡραία ποὺ χτενίζεται* (Λοῦβρο), προαναγγέλλουν ἄμεσα τὸ ἔργο *Ἔρως Ἱερὸς καὶ Ἔρως Σαρκικός*.

Η ΩΘΗΣΗ ποὺ ἔδωσε ὁ Τισιανὸς στὴν ἀνανέωση τῶν θρησκευτικῶν θεμάτων ἀνταποκρίνεται ὁλοκληρωτικὰ στὴν ἐπιβεβαίωση τῆς προσωπικότητάς του· οἱ μορφές του παραμένουν πιστὲς σ' ἕναν «παλλόμενο νατουραλισμὸ» ποὺ ἀναπήδησε ἀπὸ τὴ νέα σχέση ἀνάμεσα στὴ μορφὴ καὶ τὸ περιβάλλον· αὐτὸ δίνει στὶς *Ἱερὲς Συνομιλίες* του (ὅπως ἐκεῖνες τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ Ἐδιμβούργου, τοῦ μαρκήσιου τοῦ Μπάθ καὶ τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ Λονδίνου) ἕνα ἐντελῶς καινούριο νόημα· χάνουν τὴν ἱερατικότητα τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα καὶ παίρνουν ἕνα χαρακτήρα πιὸ ἀνθρώπινο, ποὺ λάμπει ἀπὸ ἐπίγεια ὀμορφιά. Τὸ ἔργο *Ἔρως Ἱερὸς καὶ Ἔρως Σαρκικὸς* (Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε) εἶναι ἀσφαλῶς τὸ ὑψηλότερο ἐπίτευγμα τῆς περιόδου ποὺ ὁ Τισιανὸς βρισκόταν κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ Τζιορτζιόνε. Τὸ τοπίο, βυθισμένο στὸ λυκόφως, ἂν καὶ δὲν κυριαρχεῖ, ἐπιβάλλει στὸν κεντρικὸ πυρήνα τῆς σύνθεσης — ποὺ ἀποτελεῖται στὸ πρῶτο πλάνο ἀπὸ δυὸ μορφὲς καθισμένες μὲ ἔντονες κλίσεις στὶς ἄκρες τῆς σαρκοφάγου — ἕνα ἰδιαίτερο ψυχολογικὸ κλίμα. Οἱ δυὸ γυναικεῖες ὑπάρξεις



2

ἐνσαρκώνουν σύμβολα γαλήνιας ὀμορφιᾶς, ποὺ ἔχουν πραγματωθῆ μέσα σὲ ἕνα λαμπρὸ χρωματικὸ κλασικισμό. Τὸ τοπίο ἔχει μιὰ ἰδιαίτερη δομικὴ ἔνταση, ἀπομακρυσμένη πιὰ ἀπὸ τοὺς τρόπους τοῦ Τζιορτζιόνε. Σύγχρονα μὲ τὸν πίνακα αὐτὸν εἶναι ἔργα μὲ μεγαλόπρεπη πληρότητα στὴ μορφὴ καὶ μὲ λαμπρὸ χρωματισμό, ὅπως οἱ *Ἱερὲς Συνομιλίες* τοῦ Πράντο καὶ τῆς Πινακοθήκης τῆς Δρέσδης, ποὺ τὶς ἀκολουθοῦν ἡ *Παναγία μὲ τὰ κεράσια* (Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης), ὁ *Χριστὸς μὲ τὸ δηνάριο* (Δρέσδη, Πινακοθήκη) καὶ ὁ *Εὐαγγελισμὸς* τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Τρεβίζο.

Ἂν θεωρήσουμε σωστὴ τὴ χρονολόγηση τοῦ *Ἱππότη τῆς Μάλτας* (Φλωρεντία, Οὐφφίτσι) γύρω στὸ 1515, ὅπως προτείνει ὁ Μάγερ, τότε στὸ δεύτερο μισὸ τῆς ἴδιας δεκαετίας μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν ὁρισμένες προσωπογραφίες, ὅπως τοῦ *Νέου* (Λονδίνο, συλλογὴ τοῦ κόμη Χάλιφαξ), τοῦ *Βιολιστῆ* (Ρώμη, Πινακοθήκη Σπάντα), τοῦ *Νεαροῦ Ἀξιωματούχου* (Νέα Ὑόρκη, συλλογὴ Φρὶκ) κλπ. Σ' αὐτὴ τὴ σειρὰ τῶν προσωπογραφιῶν ὁ Τισιανός, ἂν καὶ τοποθετεῖ τὸ θέμα στὸν πίνακα ὅπως ὁ Τζιορτζιόνε, ἀντιδρᾶ στὸ ψυχολογικὸ κλίμα του. Πραγματώνει τὴν προσωπικότητά του καὶ ἀποκαλύπτει ὅτι μπορεῖ νὰ διαγράψη τύπους, νὰ συλλάβη χαρακτῆρες, νὰ προσδιορίση τὴν ἱστορία τοῦ κάθε προσώπου μὲ μεγάλη δύναμη.

Ἡ *Ἀνάληψη τῆς Θεοτόκου* ποὺ ζωγράφισε γιὰ τὴν ἐκκλησία τῶν Φραγκισκανῶν (1516 - 18) ἀναγγέλλει μιὰ δημιουργικὴ στάση τοῦ Τισιανοῦ οὐσιαστικὰ καινούρια καὶ ἀλλιώτικη. Ἡ στάση αὐτὴ συνάντησε κάποιες διαφωνίες, γιατὶ ἦταν γεμάτη μὲ ἐκφραστικὲς δυνατότητες ἐντελῶς νέες γιὰ τὸ βενετσιάνικο περιβάλλον. Παρὰ τὴν ἔλλειψη προοπτικῆς ἑνότητας, ὁ Τισιανὸς συνδέει τὰ τρία ἐπάλληλα ἐπίπεδα μὲ ἕνα δραματικὸ φωτιστικὸ εὕρημα. Στὴν ὁμάδα τῶν Ἀποστόλων, ποὺ διαφοροποιοῦνται μὲ ἐνεργητικότητα καὶ ἔντονο νατουραλισμό, ἀντιπαραθέτει τὴν ὁμάδα τῶν μικρῶν καὶ μεγάλων ἀγγέλων, ποὺ εἶναι ὅλο φῶς, μὲ μιὰ ζωγραφικὴ ἄνεση ἄγνωστη μέχρι τότε.

Ἡ *Προσφορὰ στὴν Ἀφροδίτη* (Μαδρίτη, Πράντο) εἶναι ὁ πρῶτος ἀπὸ τοὺς τρεῖς πίνακες ποὺ ζωγράφισε ὁ Τισιανός, ἀνάμεσα στὰ 1518 καὶ 1519, γιὰ τὸ σπουδαστήριο τοῦ Ἀλφόνσου Α΄ στὸν Πύργο τῆς Φερράρας. Στὴ *Βακχικὴ Γιορτὴ* (ποὺ λέγεται καὶ *οἱ Ἄνδριοι* καὶ βρίσκεται ἐπίσης στὸ Πράντο) ἡ παγανιστικὴ ἔμπνευση τοῦ Τισιανοῦ ἀποκορυφώνεται· ὑπάρχει ἡ χρωματικὴ δύναμη τῆς *Προσφορᾶς στὴν Ἀφροδίτη*, ἀλλὰ καὶ μιὰ νέα ποικιλία τύπων σ' αὐτὴ τὴ μεθυσμένη ἀνθρωπότητα. Ὁ Τισιανὸς δημιουργεῖ ἕνα θαυμαστὸ ρυθμὸ στὴ σύνθεση, δένοντας τὴ μιὰ μορφὴ μὲ τὴν ἄλλη σ' ἕνα ἀδιάκοπο παιχνίδι μὲ ζῶνες ἀπὸ ἀντίθετα χρώματα — ἀντίθετα εἴτε ἀπὸ τὸν τόνο τοῦ χρώματος εἴτε ἀπὸ τὴ σχέση σκιᾶς καὶ φωτός. Τὸ ἔργο *Βάκχος καὶ Ἀριάδνη* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), ποὺ τὸ δούλευε τὸ 1522, τὸ συμπλήρωσε στὸ τέλος τοῦ Ἰανουαρίου τοῦ 1523: ὁ συνολικὸς τόνος ὑποβάλλεται ἀπὸ τὸ ζεστὸ νότιο φῶς, ποὺ δίνει τὸ μέτρο του στὸ χῶρο καὶ ζεσταίνει τὰ σώματα δείχνοντάς τα μὲ μιὰ καινούρια ζωγραφικὴ ζωντάνια: ὁ χρωματικὸς παλμὸς ἐνισχύεται, ἐνῶ ἡ σύνθεση, μὲ τὴν κίνηση ὅλων τῶν μορφῶν, ἀποκτᾶ μιὰ ζωτικὴ πληρότητα ρυθμοῦ ποὺ εἶναι πραγματικὰ παγανιστική. Τὸ 1520 ὁ Τισιανὸς ὑπογράφει καὶ χρονολογεῖ τὴν εἰκόνα γιὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου τῆς Ἀγκώνας (σήμερα στὸ Δημοτικὸ Μουσεῖο τῆς πόλης) μὲ τὴν *Ἐμφάνιση τῆς Παναγίας στὸν Ἀλβίζε Γκότσι*· τὸ Δεκέμβριο τοῦ ἴδιου χρόνου τελειώνει τὸν *Ἅγιο Σεβαστιανὸ* τοῦ πολύπτυχου τῆς ἐκκλησίας τῶν Ἁγίων Ναζαρίου καὶ Κέλσου τῆς Μπρέσσια· ἡ χρονολογία 1522 στὴ σπασμένη κολόνα τοῦ πίνακα ἀναφέρεται στὸ χρόνο ποὺ τελείωσε ὅλο τὸ πολύπτυχο. Ἀφοῦ ἀποκρυστάλλωσε τὴν ἰδέα του σὲ μερικὰ προσχέδια (σχέδιο τοῦ Βερολίνου) ὁ Τισιανὸς ἀναπτύσσει τὴν εἰκόνα στὰ ἰδιαίτερα τμήματα (φύλλο τοῦ Ἰνστιτούτου Σταΐντελ τῆς Φραγκφούρτης) μὲ μιὰ εὔρωστη γραφή, ὅλο δυναμισμὸ καὶ κινητικότητα. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι αὐτὴ ἡ μορφὴ θυμίζει, μὲ τὴν κουρασμένη της ἔνταση, ἕναν ἀπὸ τοὺς *Σκλάβους* τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου. Στὸ κεντρικὸ τμῆμα μὲ τὴν *Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ* ἡ νύχτα διακόπτεται δραματικὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες ἀκτίνες μιᾶς θολῆς αὐγῆς· μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ, τὴν τόσο δυνατὴ στὴν ἀνατομικὴ δομή της, ὁ Τισιανὸς φέρνει στὴ μνήμη μας τὸ *Λαοκόοντα*, ποὺ εἶχε ἕνα ἀντίγραφό του. Σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα προσδιορίζεται ὅλο καὶ καλύτερα ὁ θαυμαστὸς νατουραλισμὸς τοῦ Τισιανοῦ, κλασικὸς στὸ πνεῦμα καὶ νεωτεριστικὸς στὴν ἐφεύρεση ἑνὸς πλαστικοῦ χώρου ποὺ τὸν δημιουργεῖ τὸ χρῶμα σὲ μιὰ φωτεινὴ ἀτμόσφαιρα.

ΕΝΑ σημαντικὸ κεφάλαιο τῆς δραστηριότητας τοῦ Τισιανοῦ στὴν τρίτη δεκαετία τοῦ αἰώνα τὸ ἀπορροφοῦν οἱ προσωπογραφίες. Ἐμβαθύνει στὶς προηγούμενές του ἔρευνες καὶ συγκεντρώνεται ὄχι μόνο στὸ νὰ προβάλη τὴν ψυχολογικὴ

ἔκφραση τοῦ προσώπου ποὺ ζωγραφίζει, ἀλλὰ καὶ στὸ νὰ δημιουργήση μιὰ νέα σχέση μορφῆς καὶ χώρου, ὅπου τὸ πρόσωπο παρουσιάζεται σὲ μιὰ διάσταση βασικὰ ὑπαρξιακή.

Ἀπὸ τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Βιντσέντσο Μόστι* (Φλωρεντία, Παλάτσο Πίττι) ὡς τὴ λεγόμενη *Πάρμα* (Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης), ἀπὸ τὸν *Ἄνθρωπο μὲ τὸ γάντι* (Λοῦβρο) ὡς τὸν *Φεντερίκο Γκοντσάγκα* (Πράντο), δημιουργεῖται μιὰ σημαντικότατη πινακοθήκη ἀπὸ προσωπογραφίες, ὅπου ὁ Τισιανός, ἀπελευθερωμένος ἀπὸ τὰ ἰδεαλιστικὰ κατάλοιπα τῆς ποίησης τοῦ Τζιορτζιόνε, στρέφεται σ' ἕναν καθαρὰ αὐτόνομο ἐκφραστικὸ κόσμο, ὅπου ὁ ἄνθρωπος τῆς Ἀναγέννησης ἐπιβεβαιώνεται στὴ σιγουριά του γιὰ τὴ ζωή, πέρα ἀπὸ κάθε ὑπερβατισμό. Στὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ Πεζάρο* γιὰ τὴν ἐκκλησία Σάντα Μαρία Γκλοριόζα ντέι Φράρι (ποὺ τελείωσε τὸ 1526) ὁ Τισιανὸς ἀνανεώνει ἀκόμα μιὰ φορὰ τὰ παραδοσιακὰ σχήματα τῆς Ἱερῆς Συνομιλίας μὲ μιὰ ἔντονη προοπτικὴ ἑρμηνεία τοῦ χώρου. Στὴν *Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ* (Λοῦβρο) ὁ Τισιανός, ἂν καὶ χρησιμοποιεῖ ἕνα ραφαηλικὸ σχῆμα, δημιουργεῖ ἕνα ἀκόμα ἀριστούργημα στὸ πνεῦμα τοῦ πολύπτυχου τῆς Μπρέσσια, εἰδικὰ στὸ δραματικὸ περιβάλλον ποὺ ὑποβάλλει ἡ δύση, καθὼς σβήνει στὸν οὐρανό, συνδέοντας τὶς μορφὲς μὲ ἀργοὺς καὶ μεγαλόπρεπους ρυθμούς, μὲ μιὰ συγκλονιστικὴ ὁρμὴ καὶ ταυτόχρονα μὲ φυσικότητα σχεδὸν λαϊκή. Ἕνα σημαντικὸ ἔργο αὐτῆς τῆς περιόδου, τὸ *Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Πέτρου* (1528 - 30), ποὺ ἔγινε γιὰ τὴν ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Ἰωάννη καὶ Παύλου στὴ Βενετία, ἔχει χαθῆ· γιὰ τὸν Βαζάρι ἦταν «τὸ πιὸ φημισμένο, τὸ πιὸ σημαντικὸ καὶ μὲ τὴν καλύτερη ἔμπνευση καὶ ἐκτέλεση». Ὁ Βαζάρι ἦταν ἀπόλυτα προσκολλημένος στὴ νατουραλιστικὴ περίοδο τοῦ Τισιανοῦ, στὴν πιὸ ὑψηλὴ ἴσως καὶ πιὸ συνειδητὴ στιγμὴ τῆς πορείας του· ὁ ζωγράφος θὰ στραφῆ ἔπειτα περισσότερο σὲ μιὰ τεχνοτροπία πιὸ ἐλεύθερη καὶ μὲ πιὸ πολλὰ φανταστικὰ στοιχεῖα, ὅπου τὸ χρῶμα ἀπαλλάσσεται ἀπὸ κάθε εἶδους προσκόλληση στὴ φόρμα ἢ στὴ νατουραλιστικὴ ἔκφραση. Στὴν ἴδια περίοδο, ἀκριβέστερα τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1530, ὁ Τισιανὸς ἄρχισε γιὰ τὸ Φεντερίκο Γκοντσάγκα ἕνα ἔργο μικροῦ σχήματος, τὴν *Παναγία μὲ τὸ Βρέφος καὶ τὴν Ἁγία Αἰκατερίνη,* ποὺ ἴσως ταυτίζεται μὲ τὴν *Παναγία μὲ τὸ κουνέλι* τοῦ Λούβρου· τὸ θέμα εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὶς Ἱερὲς Συνομιλίες ποὺ ἀναφέραμε, ἀλλὰ μὲ νέο χαρακτήρα στὸ τοπίο. Ἡ γραμμὴ τοῦ ὁρίζοντα βρίσκεται πολὺ ψηλά, ἔτσι ποὺ οἱ μορφὲς νὰ μὴν κυριαρχοῦν στὸ χῶρο, ἀλλὰ νὰ ζοῦν σὲ ἕνα ἀτμοσφαιρικὸ περιβάλλον ποὺ δημιουργεῖ ἡ πυκνὴ δομὴ τοῦ τοπίου. Αὐτὸ τὸ βύθισμα τῶν μορφῶν στὸ περιβάλλον καὶ στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς δύσης δίνει στὰ περιγράμματα ἰδιαίτερη ἁπαλότητα.

Στὴν *Παναγία μὲ τὸ Βρέφος, τὸ μικρὸ Ἅγιο Ἰωάννη καὶ τὴν Ἁγία Αἰκατερίνη* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη) ὁ Τισιανὸς προχωρεῖ ἀκόμα περισσότερο· κι ἐδῶ ἡ ὁμάδα τῶν μορφῶν, ἂν καὶ βρίσκεται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἔχει πίσω της ἕνα τοπίο μὲ μεγάλη εὐρύτητα, διαμορφωμένο μὲ ἕνα νέο πλέγμα ἐπιπέδων, ποὺ ὑποβάλλουν ἕναν πλατύτερο ἀτμοσφαιρικὸ χῶρο. Τὸ τοπίο, ἴσως ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἔντονα ποὺ ζωγράφισε ὁ Τισιανός, ἀποδίδεται στὶς διάφορες λεπτομέρειες μὲ χρωματικὸ πλοῦτο ποὺ δένεται μὲ τὶς ψυχρὲς γαλάζιες συγχορδίες τῶν μακρινῶν βουνῶν, ἐνῶ ἕνα ἁπαλὸ σύννεφο ἀνεβαίνει ἀπὸ τὶς κοιλάδες· σ' αὐτὸ τὸ θαυμαστὸ τοπίο ἡ νατουραλιστικὴ ὄψη μεταφέρεται σὲ ἐπίπεδο ὑψηλῆς ποίησης.

Στὴν *Ἀνάληψη τῆς Θεοτόκου* τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Βερόνα, ποὺ τὴ ζωγράφισε γύρω στὰ 1535, λείπει ἡ δραματικὴ ὁρμὴ τῆς *Ἀναλήψεως* τῆς ἐκκλησίας τῶν Φραγκισκανῶν· τὸ ἔργο ἔχει γίνει ὅμως μὲ ἁπαλὰ χρώματα, σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα ποὺ ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὴ μορφὴ κάθε ὀξύτητα. Σύγχρονη εἶναι ἡ εἰκόνα γιὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Φραγκισκανῶν, σήμερα στὴν Πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ, ἡ *Ἐμφάνιση τῆς Παναγίας σὲ πέντε Ἁγίους,* μὲ μιὰ θαυμαστὴ αἴσθηση τῶν χρωματικῶν τόνων ποὺ δένονται ἁπαλὰ μεταξύ τους.

ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΕΛΕΟΥΣ ὁ Τισιανὸς συμπληρώνει ἀνάμεσα στὰ 1534 καὶ 1538 τὰ *Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου* (σήμερα στὶς Πινακοθῆκες τῆς Ἀκαδημίας τῆς Βενετίας). Ἡ *Ἀφροδίτη τοῦ Οὐρμπίνο* ἔγινε τὸ 1538 (Φλωρεντία, Οὐφφίτσι)· τὰ δυὸ ἔργα, τόσο διαφορετικὰ στὸ θέμα τους, ἔχουν τὸ ἴδιο νατουραλιστικὸ πνεῦμα. Μὲ τὰ *Εἰσόδια* ἀρχίζει μιὰ ἀφηγηματικὴ σύλληψη ποὺ θὰ ὁδηγήση στοὺς τρόπους τοῦ Βερονέζε καὶ τοῦ Τιντορέττο. Ὑπάρχει πάντως σ' αὐτὰ τὰ ἔργα κάτι τὸ ἀδέξιο, ἡ σύνθεση μοιάζει νὰ ἔχη μιὰ «ἀρχαΐζουσα κοινοτοπία» (Λόνγκι, 1946) στὴν προσπάθεια νὰ κυριαρχήση στὴν ἀφήγηση. Ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι ἡ σκηνὴ ξετυλίγεται σ' ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ νεωτεριστικὰ καὶ ἐλεύθερα τοπία τοῦ Τισιανοῦ.

Στὴν *Ἀφροδίτη* (Δρέσδη, Πινακοθήκη) ὁ Τζιορτζιόνε εἶχε παραστήσει τὸ ἰδανικό του γιὰ τὴ γυναικεία ὀμορφιά· ὁ Τισιανὸς στὴν *Ἀφροδίτη τοῦ Οὐρμπίνο* εἰκονίζει μιὰ συγκεκριμένη πραγματικότητα, δηλαδὴ ἕναν πραγματικὸ τύπο ὀμορφιᾶς. Στὸ ἔργο τοῦ Τισιανοῦ ἡ γλώσσα τῆς ζωγραφικῆς εἶναι σοβαρή, θέλει νὰ συλλάβη ἀντικειμενικὰ τὴ μορφὴ στὸ περιβάλλον της, σὲ μιὰ γαλήνια νατουραλιστικὴ ἑρμηνεία. Ὁ Τισιανὸς κατόρθωσε νὰ δημιουργήση ἕνα ἐσωτερικὸ γεμάτο ἀτμόσφαιρα· σ' αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα ἡ γυμνὴ γυναίκα ἔχει ἕνα λόγο ὕπαρξης χωρὶς ἐξιδανίκευση, χωρὶς ἄλλο σκοπὸ ἀπὸ τὴν ἁπλὴ εὐτυχία τοῦ νὰ ὑπάρχη.

Ἀνάμεσα στὰ 1530 - 1540 οἱ προσωπογραφίες τοῦ Τισιανοῦ, ποὺ τὶς ζωγραφίζει μὲ μεθόδους ὅλο καὶ πιὸ ἀντικειμενικές, ἀνήκουν σ' ἕνα περιβάλλον αὐλικὸ καὶ ἐπίσημο.

Τόσο στὸν *Καρδινάλιο Ἱππόλυτο τῶν Μεδίκων* (Φλωρεντία, Παλάτσο Πίττι) ὅσο καὶ στὸν *Κάρολο Ε' μὲ τὸ σκύλο* (Μαδρίτη, Πράντο) εἶναι φανερὴ ἡ νέα ἀνάγκη τοῦ καλλιτέχνη νὰ ζωγραφίζη τοὺς ἀνθρώπους χαρακτηρίζοντάς τους ἀνάλογα καὶ μὲ τὴν κοινωνική τους τάξη καὶ τὴν ἰδιότητά τους. Σ' αὐτὴ τὴν κατηγορία ἀνήκουν οἱ προσωπογραφίες τῶν Δουκῶν τοῦ Οὐρμπίνο, τῆς *Ἐλεονόρα Γκοντσάγκα* καὶ τοῦ *Φραντσέσκο Μαρία ντέλλα Ρόβερε* (Φλωρεντία, Οὐφφίτσι). Ὁ Τισιανὸς φτάνει σὲ μεγαλύτερη ἐκφραστικὴ θέρμη στὴν *Προσωπογραφία τῆς νέας γυναίκας μὲ τὴ γούνα* (Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης) καὶ στὴ λεγόμενη *Ὡραία (La Bella)* τοῦ Παλάτσο Πίττι. Γιὰ τὴν αἴθουσα τῆς Τροίας τοῦ Πύργου τῆς Μάντουας, ποὺ τὴν τελείωσε ὁ Τζούλιο Ρομάνο τὸ 1536, ὁ Φεντερίκο Γκοντσάγκα παράγγειλε στὸν Τισιανὸ τὶς *Δώδεκα Προσωπογραφίες Ρωμαίων Αὐτοκρατόρων,* ποὺ δὲν εἶχαν ἀκόμα τελειώσει τὸ 1538 (τὴν τελευταία τὴ ζωγράφισε ὁ Τζούλιο Ρομάνο). Αὐτὰ τὰ ἔργα, ποὺ εἰκόνιζαν τοὺς αὐτοκράτορες ὡς τὴ μέση, ἔνοπλους, μὲ στέμμα καὶ σκῆπτρο, ἔχουν χαθῆ. Σώζονται μόνο τὰ ἀντίστοιχα δώδεκα χαρακτικὰ τοῦ Σαίντελερ, ποὺ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἐπιμένουν περισσότερο στὸ στοιχεῖο τῆς φόρμας ἀπὸ ὅ,τι τὰ πρωτότυπα· εἶναι πάντως ἀλήθεια ὅτι ὁ Τισιανὸς εἶχε συλλάβει τὶς προσωπογραφίες αὐτὲς μὲ διάθεση καθαρὰ μανιεριστική, δηλαδὴ μὲ μιὰ τάση ρητορικὴ καὶ κλασικιστική.

Αὐτὲς οἱ ὑπερήφανες καὶ νευρώδεις μορφὲς ἀποτελοῦν ἀσφαλῶς τὸν πιὸ φανερὸ φόρο τιμῆς ποὺ μποροῦσε νὰ πληρώση ὁ Τισιανὸς στὸ σχεδὸν βάναυσο ρωμανισμὸ τοῦ Τζούλιο Ρομάνο· τὸ γεγονὸς αὐτὸ εἶναι ἀνάγκη νὰ τὸ λάβουμε ὑπόψη, γιατὶ ἀποκαλύπτει μιὰ κρίση ποὺ θὰ ἐπηρεάζη συνεχῶς τὶς προτιμήσεις τοῦ καλλιτέχνη. Καὶ δὲν πρόκειται μόνο γιὰ μιὰ κρίση σχετικὴ μὲ τὴν ἔκφραση, παρὰ γιὰ μιὰ βαθιὰ ἐπανεξέταση τῆς ἀνθρώπινης ὑπόστασης καὶ τῶν προβλημάτων της.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ



7

1 - *Ὁ ζηλιάρης σύζυγος μαχαιρώνει τὴ γυναίκα του,* σχέδιο, Παρίσι, Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν. (Φωτογραφία Giraudon).

2 - *Ὁ Θρίαμβος τῆς Πίστης,* λεπτομέρεια μιᾶς ξυλογραφίας ἀπὸ σχέδιο τοῦ Τισιανοῦ.

3 - *Σπουδὴ γιὰ τὸν Ἄγγελο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ,* σχέδιο μὲ κάρβουνο, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι, Τμῆμα Σχεδίων καὶ Χαρακτικῶν.

4 - *Καβαλάρης,* σχέδιο μὲ κάρβουνο, Μόναχο, Συλλογὴ Γραφικῶν Ἔργων.

5 - *Σπουδὲς γιὰ τὴ μορφὴ τοῦ Ἁγίου Σεβαστιανοῦ καὶ τῆς Παναγίας μὲ τὸ Βρέφος,* σχέδιο μὲ πένα, Βερολίνο, Ἀρχεῖο Χαρακτικῶν.

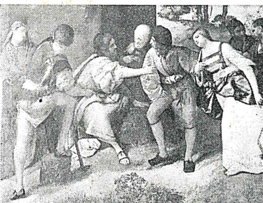
6 - *Ὁ Ἅγιος Σεβαστιανός,* Λένινγκραντ, Ἑρμιτάζ.

7 - *Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ,* σχέδιο, Παρίσι, Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν. (Φωτογραφία Giraudon).

Οἱ πίνακες



I. ΕΝΘΡΟΝΗ ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΑΓΙΟ ΑΝΤΩΝΙΟ ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΑΓΙΟ ΡΟΚΚΟ (63 × 92 ἑκ.). *Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο.* — Ἡ μικρὴ αὐτὴ ἀφιερωματικὴ εἰκόνα, ποὺ ἀποδίδεται ἀπὸ μερικοὺς κριτικοὺς στὸν Τζιορτζιόνε, πρέπει νὰ θεωρηθῆ σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Τισιανοῦ, ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸ συνεργάτη του στὴν Ἀποθήκη τῶν Γερμανῶν (1508).



II. Η ΣΩΣΑΝΝΑ ΑΝΑΚΗΡΥΣΣΕΤΑΙ ΑΘΩΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΟΦΗΤΗ ΔΑΝΙΗΛ (137 × 180 ἑκ.). *Γλασκώβη, Corporation Galleries.* — Ἡ τιμὴ τῆς ἀναγνώρισης τοῦ θέματος τοῦ ἔργου, ποὺ πρὶν τὸ ὀνόμαζαν *ὁ Χριστὸς καὶ ἡ μοιχαλίδα*, ἀνήκει στὴν κυρία E. Tietze Konrat. Παρὰ τὶς διάφορες ἀποδόσεις σὲ ἄλλους, ὁ πίνακας ἀσφαλῶς εἶναι τοῦ Τισιανοῦ, ὅπως δείχνει ὁ ζωηρὸς χρωματισμός του.



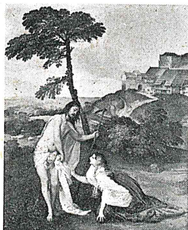
III. ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΝΕΟΓΕΝΝΗΤΟΥ (τοιχογραφία, 315 × 320 ἑκ., λεπτομέρεια). *Πάδουα, Σχολὴ τοῦ Ἁγίου.* — Ὁ Τισιανὸς τὸ 1511 κάνει τρεῖς τοιχογραφίες μὲ θαύματα τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου τῆς Πάδουας· σ' αὐτήν, ποὺ καταπλήσσει μὲ τὸν «ἀργὸ χρωματικὸ ρυθμό της» (Λόνγκι), ἀφηγεῖται τὸ ἐπεισόδιο τοῦ νεογέννητου ποὺ ἀπαλλάσσει τὴ μητέρα ἀπὸ τὴν ὑποψία τῆς μοιχείας.



IV. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΑΡΙΣΤΟΚΡΑΤΗ, ἴσως τοῦ ΑΡΙΟΣΤΟ (133 × 82 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα καταπληκτικὰ δείγματα τῆς τέχνης τῆς προσωπογραφίας τοῦ Τισιανοῦ· ἔγινε ἴσως τὸν ἴδιο χρόνο μὲ τὶς τοιχογραφίες τῆς Σχολῆς τοῦ Ἁγίου (1511). Ἐδῶ ὁ Τισιανὸς προτιμᾶ νὰ στηρίξη τὴν εἰκόνα, ποὺ ἔχει μιὰ συμπυκνωμένη ἐνέργεια, σὲ ψυχροὺς τόνους.



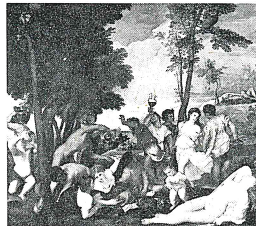
V. Η ΣΑΛΩΜΗ ΜΕ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗ ΤΟΥ ΒΑΠΤΙΣΤΗ (90 × 72 ἑκ.). *Ρώμη, Πινακοθήκη Ντόρια - Παμφίλι.*— Εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες ἀποδόσεις τοῦ θέματος. Βρίσκεται ἀκόμα κοντὰ στὸν Τζιορτζιόνε, ἔχει ὅμως ἁπαλὰ καὶ ζεστὰ χρώματα καὶ σχήματα πλατιὰ καὶ μεγαλόπρεπα. Τυπικὸ δεῖγμα τοῦ χρωματικοῦ κλασικισμοῦ τοῦ Τισιανοῦ. Οἱ τονικὲς σχέσεις ἐναρμονίζονται θαυμάσια.



VI - VII. ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ (107 × 90 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Κι αὐτὸς ὁ πίνακας εἶχε ἀποδοθῆ στὸν Τζιορτζιόνε, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἔγινε ἀπὸ τὸν Τισιανό, στὴν περίοδο ποὺ ἦταν ἀκόμα ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Τζιορτζιόνε. Ἐδῶ ὁ πλοῦτος τῆς χρωματικῆς ἔμπνευσης τοῦ Τισιανοῦ ἀποκαλύπτεται ἐκθαμβωτικά, φτάνοντας σὲ μιὰ ἐντελῶς ἰδιαίτερη λεπτότητα.



VIII. ΕΡΩΣ ΙΕΡΟΣ ΚΑΙ ΕΡΩΣ ΣΑΡΚΙΚΟΣ (118 × 279 ἑκ.). *Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε.* — Ἡ κριτικὴ γιὰ πολὺν καιρὸ προσπάθησε νὰ ἑρμηνεύση τὸ θέμα τοῦ πίνακα, ποὺ τὸν εἶχε παραγγείλει ὁ Νικολὸ Ἀουρέλιο καὶ ἔγινε κατὰ τὸ 1515 - 16. Ἐδῶ ὁ χρωματικὸς κλασικισμὸς τοῦ Τισιανοῦ φτάνει σὲ μιὰ ἀσυνήθιστη ζωντάνια, μέσ' ἀπὸ τόνους ἐναρμονισμένους μὲ τὸ φῶς καὶ τὴ φύση.



IX. ΒΑΚΧΙΚΗ ΓΙΟΡΤΗ (ΟΙ ΑΝΔΡΙΟΙ) (175 × 193 ἑκ.). *Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο.*— Μιὰ ἀπὸ τὶς *Βακχικὲς Γιορτὲς* ποὺ εἶχε παραγγείλει ὁ Ἀλφόνσο ντ' Ἔστε γιὰ τὸ σπουδαστήριό του στὸν Πύργο τῆς Φερράρα· ἔγινε πιθανὸν γύρω στὰ 1519 - 20. Τὸ ἐπεισόδιο εἰκονίζει τὸ Διόνυσο νὰ φτάνη στὴν Ἄνδρο, ὅπου βρίσκει τοὺς κατοίκους μεθυσμένους, ἐνῶ ἡ Ἀριάδνη δεξιὰ κοιμᾶται.



X. ΒΑΚΧΟΣ ΚΑΙ ΑΡΙΑΔΝΗ (175 × 190 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Εἶναι ἡ τρίτη *Βακχικὴ Γιορτὴ* ἔγινε στὰ 1522 - 1523 γιὰ τὸν Ἀλφόνσο ντ' Ἔστε, ὅπως καὶ ἡ *Προσφορὰ στὴν Ἀφροδίτη* καὶ οἱ *Ἄνδριοι.* Εἶναι ἄλλη μιὰ μεγάλη ἀπόδειξη τοῦ νατουραλισμοῦ τοῦ Τισιανοῦ, ποὺ εἶναι τόσο κλασικὸς στὸ πνεῦμα καὶ τόσο νεωτεριστικὸς στὰ εὑρήματα τοῦ πλαστικοῦ χώρου.



XI. Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΓΑΝΤΙ (100 × 89 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ἔχουν γίνει πολλὲς ὑποθέσεις γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ προσώπου ποὺ εἰκονίζεται. Εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα δείγματα προσωπογραφίας τῆς νεανικῆς περιόδου τοῦ Τισιανοῦ· ἐδῶ ἡ ἀνθρώπινη μορφὴ ζεῖ σ' ἕνα χῶρο συγκεκριμένο, σὰ νὰ διακηρύσση τὴν ὕπαρξή της μπροστά μας. Χρονολογεῖται γύρω στὰ 1523.



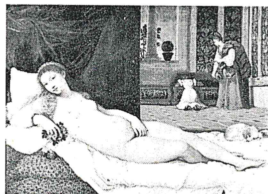
XII. Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (278 × 122 ἑκ.). *Μπρέσσια, Ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Ναζαρίου καὶ Κέλσου.* — Εἶναι τὸ κεντρικὸ τμῆμα τοῦ πολύπτυχου ποὺ ζωγράφισε ὁ Τισιανὸς ἀνάμεσα στὰ 1520 καὶ 1522 γιὰ τὸν Ἀλτομπέλλο Ἀβερόλντι. Γιὰ τὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ, στὸ νυχτερινὸ οὐρανὸ ποὺ φωτίζεται στὸν ὁρίζοντα ἀπὸ τὴν αὐγή, ὁ Τισιανὸς ἐμπνεύστηκε ἀπὸ τὸ *Λαοκόοντα.*



XIII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΚΟΥΝΕΛΙ, ἢ Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ, ΤΟΝ ΑΓΙΟ ΙΩΑΝΝΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ (100 × 142 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ὁ Τισιανὸς τὸ 1530 ζωγράφιζε γιὰ τὸ μαρκήσιο Φεντερίκο Γκοντσάγκα τὴν *Παναγία μὲ τὴν Ἁγία Αἰκατερίνη*· ἴσως εἶναι αὐτὸ τὸ ἔργο· ἡ καινοτομία του εἶναι ὅτι οἱ μορφὲς βυθίζονται στὸν ἀτμοσφαιρικὸ χῶρο.



XIV - XV. Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (125 × 148 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Τὸ ἔργο ἐμπνέεται ἀπὸ τὴν *Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ* τοῦ Ραφαήλ, ἀλλὰ ἔχει ἀποδοθῆ μὲ προσωπικὸ τρόπο, πάνω ἀπ' ὅλα μὲ τὴ δραματικότητα ποὺ ὑποβάλλει στὴ σκηνὴ ἡ δύση. Τὸ ζωγράφισε ὁ Τισιανὸς γιὰ τὸν Γκοντσάγκα γύρω στὰ 1525. Ὁ ρυθμὸς ποὺ συνδέει τὴ μιὰ μορφὴ μὲ τὴν ἄλλη εἶναι συναρπαστικός.



XVI. Η ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΤΟΥ ΟΥΡΜΠΙΝΟ (119 × 165 ἑκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Εἶναι ἴσως ἡ *Γυμνὴ γυναίκα* ποὺ ζωγράφισε ὁ Τισιανὸς γιὰ τὸν Γκουίντομπάλντο ντέλλα Ρόβερε καὶ τοῦ τὴν παρέδωσε τὸ Μάρτιο τοῦ 1538. Τελευταῖα θέλησαν νὰ ἑρμηνεύσουν αὐτὴ τὴν ὑποβλητικὴ ἀπεικόνιση μιᾶς γυναίκας στὸ οἰκεῖο περιβάλλον της σὰ μιὰ ἀλληγορία τῆς συζυγικῆς ἀγάπης.



XVII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ, ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΑΓΙΟ ΙΩΑΝΝΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ (100 × 142 ἑκ., λεπτομέρεια). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Τὸ ἔργο, ποὺ εἶναι λίγο μεταγενέστερο ἀπὸ τὴν *Παναγία μὲ τὸ κουνέλι* τοῦ Λούβρου, χαρακτηρίζεται ὄχι μόνο ἀπὸ τὴ ζωτικότητα τῶν μορφῶν, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ τοπίο, ποὺ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἔντονα τοπία τοῦ Τισιανοῦ.

I









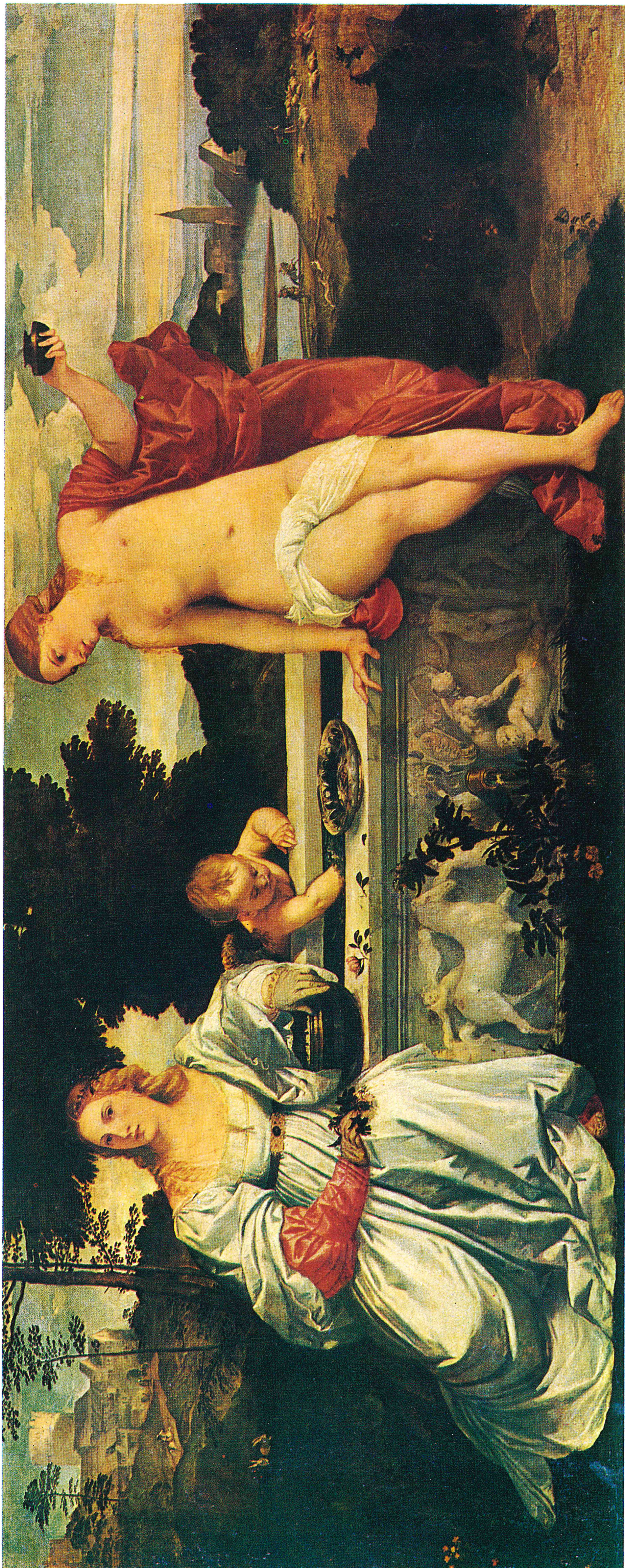


VI









IX



X





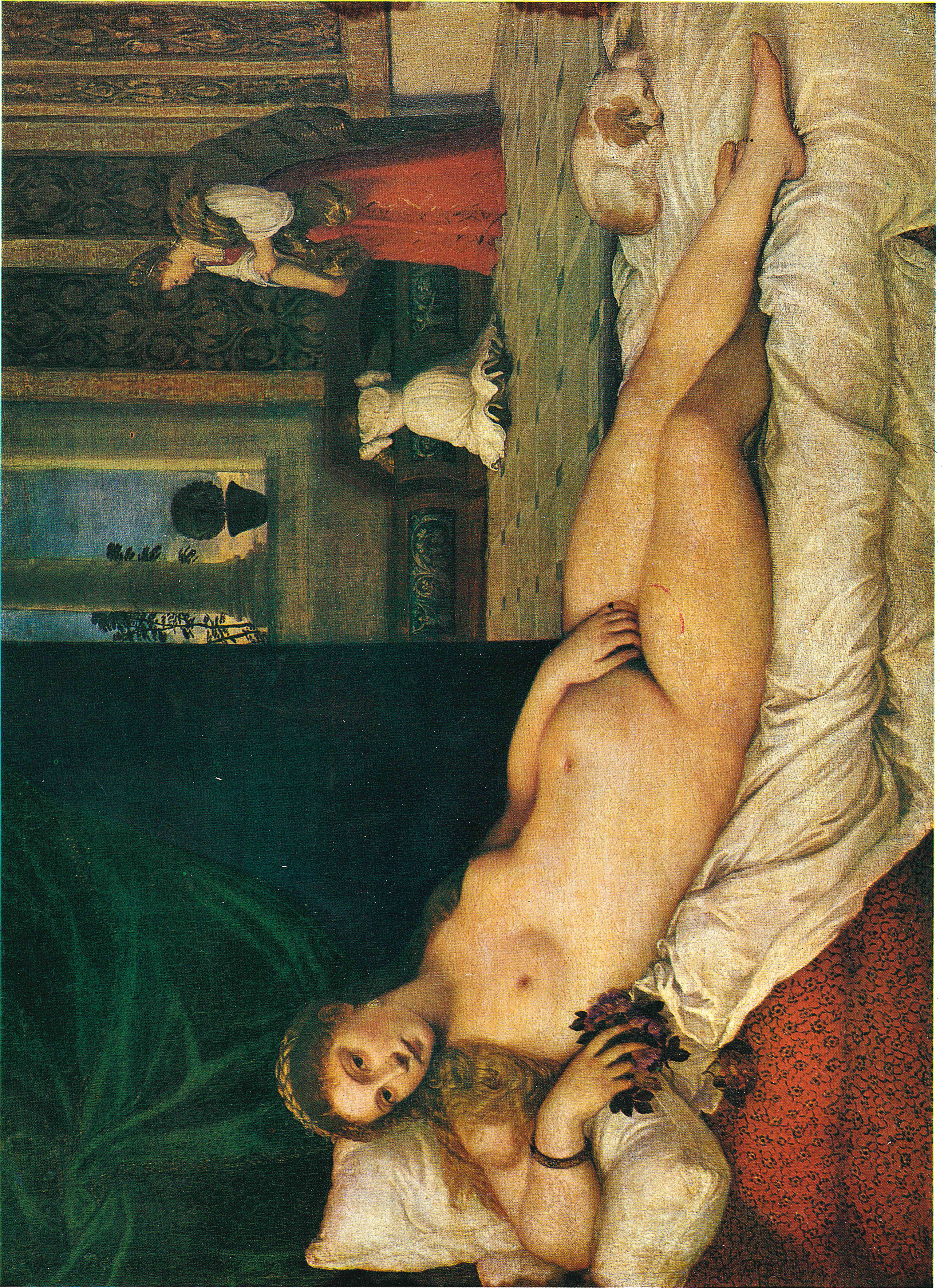












Ὁ τρίτος τόμος τῶν «ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ» (τεύχη 31 - 45) περιλαμβάνει, μεταξὺ ἄλλων, τὸν Ἐλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὰ δύο αὐτὰ τεύχη, παρ' ὅλη τὴν ἐπιπλέον ὕλη τους, θὰ διατεθοῦν στὴν ἴδια τιμὴ τῶν 30 δρχ.

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α΄ 17. Τζιόττο β΄ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι 25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα 28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι. 31. Ραφαὴλ α΄ 32. Ραφαὴλ β΄ 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν 35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τισιανὸς	Πικάσσο
Ρούμπενς	Μοντιλιάνι
Βελάσκεθ	Ντὲ Κίρικο
Ρέμπραντ	Γύζης
Γκόγια	Λύτρας
Νταβὶντ	Βολανάκης
Ματὶς	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β΄ ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος - βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!